

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
UMJETNIČKA AKADEMIJA U OSIJEKU
ODSJEK ZA KAZALIŠNU UMJETNOST
STUDIJ KAZALIŠNE UMJETNOSTI
SMJER: GLUMA I LUTKARSTVO

GORAN VUČKO

RAD NA ULOZI DRUGI MUŠKARAC (DENI)
U PREDSTAVI *ILUZIJE*

DIPLOMSKI RAD

Mentor: izv. prof. art. Robert Raponja

Osijek, 2017. godina

SADRŽAJ

1. UVOD	3
2. DRAMSKI TEKST	4
2.1. BIOGRAFIJA PISCA	5
2.2. KAKO JE PRIČAMA ISPRIČANA KOMEDIJA	6
3. PREDSTAVA – VANJSKI ELEMENTI	9
3.1. SCENOGRAFIJA	9
3.2. KOSTIMOGRAFIJA	11
3.3. REKVIZIT	12
3.4. SVJETLO	12
3.5. GLAZBA	13
4. REDATELJSKI KONCEPT	14
4.1. ISPOVJEDNI TEATAR	16
5. GLUMAC – LIK – ULOGA	18
6. ZAKLJUČAK	28
7. LITERATURA	31
8. SAŽETAK	32
SUMMARY	33

1. UVOD

Ispitna predstava *Iluzije*, po istoimenom dramskom tekstu Ivana Viripaeva, nastala je pod mentorstvom izvanrednog profesora i redatelja Roberta Raponje. U *Iluzijama* igramo: Sara Moser, Katica Šubarić, Ivan Pokupić i ja. Predstava *Iluzije* kruna je i završetak mojeg formalnog studiranja glume na Umjetničkoj akademiji u Osijeku.

Dramski tekst je to koji progovara o uvijek aktualnim i intrigantnim temama; govori se tu o ljubavi, odanosti, vjernosti, prijateljstvu, partnerskim odnosima, različitim uvjerenjima, o potrebi za izricanjem istine, o pitanjima što je život te gdje se nalazi granica između života i smrti. Drama plijeni pažnju i očarava jednostavnošću, ljepotom te poetičnošću svojega pisma. Vječno su otvorena pitanja o ljubavi, o prijateljstvu, o sreći za koje se autor odlučio kreirajući ovu dramu. Odgovore na ta stalno otvorena pitanja autor nam nudi kroz metafore, što se može iščitati u samom nazivu predstave. Odgovori su dugi monolozi o događajima koji su nam odredili živote i nosimo ih sa sobom iz prošlosti, sve u nadi da ćemo u sadašnjosti ili skoroj budućnosti doći do sebe, upoznati sebe, sagledati sebe u drugome, postići bliskost s voljenom osobom. U nadi da sami spoznamo veličinu i važnost života kao najveće vrijednosti kroz mnogobrojna pitanja i odgovore, ipak, na kraju krajeva, shvaćamo da ni ta pitanja ni ti odgovori nisu bitni i presudni za cjelovit i ispunjen život, jer *vrag neka nosi sve koncepte*¹.

Neposredan i otvoren način igre kojim je trebalo oživjeti ovu dramu, za mene je bio izazovan i provokativan, a i svojevrsna nadogradnja nakon savladanih svih alata i tehnike tijekom studija glume. Takav način igre je bio i dopunska nastava iz glume, kako bih u potpunosti osjetio i ovladao izražajnim sredstvima i ljudskim dimenzijama potrebnima kako bi se skupila hrabrost i učinio vrlo jednostavan, a ipak, zbog svoje direktnosti i izloženosti, vrlo osjetljiviji umjetnički i ljudski postupak u glumi – pogledati publici u oči te se istovremeno u njihovim očima duhovno razgoliti. Taj kontakt i doticaj, ta suptilna suigra, veliki je rizik za glumce, pogotovo one nespremne, nepripremljene do kraja, koji dolaze pred svojeg, sudbinom dodijeljenog partnera: koji ne podnosi laži, neuvjerljivost, imitativnost. Dovoljan je jedan direktan pogled u oči da se razotkrije sve što se nalazi iza izvanjske pripremljenosti i naučenosti.

U radu na ovoj predstavi sam se bavio i svojim osobnim i privatnim odnosom prema publici te odlučio se riskirati, skupiti hrabrost, odvažnost te postati taj koji inicira iskren, neposredan,

¹ Dio iz teksta *Iluzije* koji izgovara Druga Žena kroz Alberta, str. 19

pošten, plemenit, a ujedno i igriv odnos s publikom. U procesu sustavne organizacije i studioznog rada na drami, u suštini, svi glumci smo se bavili **oslobađanjem**.

Oslobađanje je složen postupak i može se izjednačiti sa ukupnim procesom obučavanja. Cilj mu je da otkrije i razvije sve potencijale ličnosti i dovede studenta do slobodnog i kreativnog djelovanja.²

Sam naziv dramskog teksta *Iluzije* čini se da nije u doslovnoj vezi s pričama koje se u njemu odvijaju. Ali, čim se malo zagrebe, shvatimo da nas autor izaziva da dobro promislimo i propitamo svoja uvjerenja, jer ona nas bitno određuju; čovjek je ono što misli da jest, a što se u njemu događa kad napusti obrasce svog mišljenja i kad se, poput kule od karata, uruše njegova dotadašnja uvjerenja i obuzmu ga neka druga? Granica između nutarnje i vanjske stvarnosti čovjeku samom nekad je teško uočljiva i dokučiva te često hodamo po rubu. Živeći u nutarnjim nesporazumima i konfliktima stvaramo i vanjske sukobe i zavrzlage jednostavno okrivljujući našu sudbinu kao splet sretnih ili manje sretnih vanjskih okolnosti u koje smo protiv vlastite volje uvučeni. Iluzija nije opreka stvarnosti, stvarnost nije opreka iluziji, one postoje paralelno, kao nutarnji život duše i vanjska manifestacija iste. Što se kazališnih iluzija tiče, postavio sam si pitanje: gdje prestaje iluzija, a počinje stvarnost? Može li se kazališna stvarnost pretvoriti u realnu stvarnost publike koja dolazi u kazalište spremna na predstavu, a nespremna da bude uvučena u stvarnost igre, kreacije i života koji se rađa, stvara i nastaje od strane glumaca pred njihovim očima. Ima li kazalište tu moć da stvori iluziju publici, da ono što se odigrava pred njima nije nikakva predstava, već istinska prisutnost živih i djelatnih ljudi na sceni koji žele podijeliti *sada i ovdje* uvide u suštinu života te strah od smrti?

² Boro Stjepanović, *Gluma I – rad na sebi*, Sterijino pozorje, Novi Sad – Univerzitet Crne Gore, Podgorica, 2005., str. 86

2. DRAMSKI TEKST

Tekst *Iluzije* svoju praizvedbu u režiji samog autora doživio je 2011. godine. Tekst je autor napisao za četvero glumaca, dvije glumice i dva glumca, a strukturiran je u obliku monoloških iskaza. Naizmjenice izvođači govore svoje poduže priče predstavljajući se tko su i što ih je snašlo u ljubavnom i obiteljskom životu. U početku se čini da nema razrađenih međusobnih kontakata i odnosa. Likovima nisu dodijeljena specifična imena, već ih autor jednostavno naziva Prva Žena, Druga Žena, Prvi Muškarac i Drugi Muškarac. Tekst je lišen didaskalija, zbog čega se doima da ostavlja beskrajne mogućnosti za scensko uprizorenje i glumačku igru. Monolozi su pomno osmišljeni poput zanimljivih kratkih priča – imaju uvod, zaplet, govore o suštini partnerskih i prijateljskih odnosa na precizno imenovanim i opisanim mjestima. Ali tridesetogodišnjaci, dva para, kako ih je zamislio autor, domišljaju pred nama kako će proživjeti posljednji trenutak svoga života, a pritom nam iznose sve ljubavne peripetije i zavrzlake, uvjerenja i stremljenja koja su im se događala od trenutka kad su se upoznali i približili jedni drugima da u svojevrsnom četverokutu prožive svoje živote. Stoga je autor žanrovski odredio svoj dramski tekst kao komediju, iako progovara o ozbiljnim temama. Tanka je granica između ozbiljnosti i smiješnoga, kao i između istine i laži, znanja i neznanja, stvarnosti i fikcije, realnosti i iluzija. U tom se domišljanju i maštanju vrijeme skuplja, sublimira i bitan je dojam s kojim se čovjek oprašta od svog bližnjega, i nije jasno kome je teže – onome tko odlazi, ili onome tko ostaje i traje dalje. U tim trenucima bitno je spoznati značenje iskustava ljubavi, prijateljstva te života koji je iza nas i saznati kakav trag ostaje iza nas u ljudima čijih smo života bili dio, ali i saznati ostaje li ikakav trag iza nas.

2.1.BIOGRAFIJA PISCA

Ivan Viripaev ruski je dramski pisac, redatelj i scenarist. Rođen je 3. kolovoza 1974. godine u gradu Irkutsk u tadašnjem Sovjetskom Savezu, današnja Rusija. Jedan je od najizvođenijih mladih ruskih autora i predstavnika modernog ruskog pisma, kako u Rusiji, tako i u svijetu.

Viripaev u rodnom gradu završava prvostupanjski studij na ondašnjoj Dramskoj akademiji, te počinje raditi kao glumac i redatelj, a osniva i neovisnu scenu *Play Space*. Ubrzo odlazi u Moskvu na dramsku akademiju koju uspješno završava 1998. godine. Iste godine vraća se u rodni grad kako bi postavio svoju prvu predstavu. *Snovi*, kako se zvao njegov autorski projekt, su izazvali skandal jer se radilo o politički nekorektnoj predstavi koja problematizira narkomaniju ruske mladeži. Domaća vlast je protiv predstave pokrenula protest zatvarajući

kazalište i protjerivanjem mladog redatelja iz grada. Viripaev tada odlazi u Moskvu i započinje rad u kazalištu *Theater.doc*. Od 2006. godine počinje njegova česta suradnja sa moskovskim kazalištem *Praktika* gdje postavlja mnoge svoje tekstove koji mu, kao i predstave, donose brojne domaće i inozemne nagrade.



Slika 1: autor teksta Ivan Viripaev

Najveću slavu donosi mu drama *Kisik*, ali mnoge njegove predstave su igrane po kazalištima Rusije, Poljske, Njemačke, Francuske, Velike Britanije, Ukrajine, Estonije, Bugarske, Srbije, Bosne i Hercegovine, Sjedinjenih Američkih Država i Izraela. Drame *Kisik* i *Iluzije* doživjele su i filmsku ekranizaciju u režiji autora u obliku eksperimentalnog filma. Pod ostale dramske uspješnice ubrajamo: *Lipanj*, *Valentinovo*, *Brak*, *Pijani*, *Spasenje*, *Delhi ples*, *Euforija* i druge.

Po riječima poznatog kritičara Romana Pawlowskog, *s jedne strane Viripajev u svojim tekstovima i filmovima govori o bolestima suvremene Rusije – narkomaniji, alkoholizmu, nasilju, dječjoj prostituciji. S druge strane, ostaje u krugu tradicionalnih pitanja, s kojima se već dvjesto godina mjeri*

ruska književnost: o granicama ljudske slobode, smislu žrtve i iskupljenja, odnosu između čovjeka i Boga. Glavna tema njegovih drama je čovjek koji se našao na ivici. Njegov odnos s drugim ljudima, s Bogom i sa samim sobom.

2.2.KAKO JE PRIČAMA ISPIRIČANA KOMEDIJA

Prva Žena započinje obraćanje publici iznošenjem želje da ispriča priču. Priča o paru koji je o braku preko 50 godine, a započinje trenutkom kada Deni poziva Sandru jer osjeća da umire i želi joj, prije nego premine, izgovoriti sve što je možda tokom njihovog zajedničkog života ostalo neizgovoreno. On svoj govor bazira na zahvalnosti. Zahvalan joj je za njihov zajednički život, za njenu ljubav, na njihovoj djeci, na njenoj pažnji i pozornosti te svemu što ga je kroz život naučila. Prenosi joj svoje spoznaje o ljubavi te kako je ona uzajamna te nikada ne umire. Nakon što izgovori sve Sandri, on umire. Nakon godinu dana od Denijeve smrti, Sandra također osjeti da će uskoro umrijeti te pozove sebi Alberta, Denijevog najboljeg prijatelja. Kroz daljnji tekst saznajemo da je ona od kada je prvi put vidjela Alberta, preko 50 godina, zaljubljena u njega. On je tada već bio sa svojom ženom Margaritom tako da je ona odlučila ostati sa Denijem, ali nikada ga nije prestala voljeti. Govori mu da osjeća kako umire i prije smrti želi

mu sve to izgovoriti. Zahvaljuje mu se što je spoznala bezuvjetnu ljubav i priče Denijevu teoriju o obostranoj ljubavi, jer je njena ljubav prema Albertu do kraja ostala neuzvrćena. Na kraju mu ne dozvoljava da išta kaže, već ga upućuje kući njegovoj ženi Margariti želeći mu sreću.

Zatim Druga Žena započinje svoju priču, također o jednom paru koji je živio skupa preko 50 godina i zvali su se Albert i Margarita. Albert je došao kući od Sandre i Margariti ispričao o svemu što mu se dogodilo kod Sandre te kako je spoznao da je, zapravo, i on u nju bio oduvijek zaljubljen. Prisjećao se njenog osmijeha i njezinih suza te shvaćao kako je prema Sandri uvijek osjećao nešto više od uobičajenih osjećaja prema ženi najboljeg prijatelja. Zatim ispravlja Sandru i izgovara da ljubav može biti samo obostrana jer je on nju ipak cijeli život volio, a zatim sažalijeva Margaritu jer nikada nije doživjela pravu, odnosno obostranu, ljubav. Ovdje ju prekida Prvi Muškarac koji ispriča kako je Margarita preboljela rak dojke te kako je na njoj, u medicinske svrhe, izvršena mastektomija³. U sred priče se zaustavlja, te priznaje da je to ipak samo šala. Zatim Druga Žena nastavlja sa Margaritinom reakcijom na izgovoren Albertov monolog. Prvo je mislila ne reagirati i ignorirati svoga muža. Ipak, dirnuta svime što joj je izgovorio, ispravlja ga da je ona ipak doživjela obostranu ljubav, jer gotovo cijeli njihov braka, ona je Alberta varala sa Denijem. Margarita i Deni su se iskreno voljeli, ali su svoju ljubav skrivali od Sandre i Alberta jer ih nisu htjeli povrijediti. Završava isprikom Albertu zbog svoje surove iskrenosti.

Zatim se javlja Drugi Muškarac koji želi ispričati priču o Deniju, no prekida ga Prvi Muškarac koji priča o tome kako su Deni i Sandra zapravo bili polubrat i polusestra preko oca te da se zbog njihove ljubavne veze posvađala cijela obitelj, ali da su oni ipak ostali skupa. Na kraju, priznaje da je to ipak bila samo šala. Drugi muškarac zatim nastavi priču o Deniju koji je kada je imao osam godina kroz prozor svoje sobe vidio veliki svemirski brod i vanzemaljce. Opisuje očaranost i divljenje maloga dječaka, ali i njegovu spoznaju da, ako ikome kaže, nitko mu neće vjerovati. Osmogodišnji Deni je spoznao da je u svijetu sve pošlo po krivu jer nedostaje povjerenja među ljudima zbog prekomjernog, svekolikog laganja. Tada se zakleo da o tome neće nikome govoriti, ali i da nikada u životu neće izgovoriti jednu, jedinu laž, u čemu je i uspio. A za priču o vanzemalcima ispričao je samo svojoj ženi Sandri.

Prvi Muškarac nam zatim govori o tome kako, kada je Albert doveo Margaritu da prvi put upozna Denija, da su se između njih dvoje brzo razvili iskreni i topli prijateljski odnosi te da je

³ Mastektomija – izvršava se uslijed tumorskog oboljenja dojke, a podrazumijeva odstranjivanje cijele dojke i pripadajućih limfnih čvorova pazuha

Deni čak išao Margariti po savjet prije nego li će zaručiti svoju ženu Sandru. Kada su bili u četrdesetima, Deni i Margarita su bili sami na terasi te je Margarita Deniju iznijela prijedlog da njih dvoje budu ljubavnici. Deni ju je odbio jer nije želio ugroziti niti svoj brak sa Sandrom, niti prijateljstvo sa Albertom. Tada saznajemo da Margaritina priča o tome kako su ona i Deni bili ljubavnici nije istinita.

Tada Prva Žena prepriča večer kada joj je Deni ispričao da je kao dijete vidio vanzemaljce te kako je tada spoznala da u njenom svijetu ne postoji cjelovitost i povezanost. Čini se da je to teško za objasniti.

Zatim Drugi Muškarac priča o večeri kada je Deni svojem najboljem prijatelju Albertu priznao da oduvijek osjeća seksualnu privlačnost prema njegovoj ženi Margariti. Priznaje da voli samo svoju ženu Sandru, ali da nikako ne može obuzdati seksualni nagon kada ugleda njegovu ženu. Prepričava u potpunosti osjećaje koji ga svladaju kada ugleda Margaritu ili kada je pokraj nje, da ih nikako ne može kontrolirati te da ne zna što je to. Nakon što mu Albert kaže da se radi o ljubavi, Deni dobije napadaj panike, jer ne želi voljeti Margaritu – želi voljeti Sandru, nakon čega se smiri i Albert mu u potpunosti uspije objasniti da prema Margariti osjeća ljubav, a sa Sandrom mu je jednostavno ugodno živjeti. Uslijed njihovog razgovora na balkon izađe Margarita zbog čega Deni padne u nesvijest. Nakon tog razgovora, Sandra i Deni su otputovali u Australiju, a kada su se vratili, nastavili su se svi četvero zajedno družiti, kao da se nikada ništa nije dogodilo.

Tada od Prvog Muškarca saznajemo o Albertovom prvom iskustvu s marihuanom koje je imao sa svojim studentom. Kada je marihuana počela djelovati, Albert je svijet oko sebe osjećao mekanijim i nježnijim te su mu suze na oči krenule od apsurdnosti spoznaje da u trijeznom stanju čovjek nije u mogućnosti tako osjećati svijet.

Druga Žena nam prepriča neobični događaj kada se Albert vratio kući i pronašao svoju ženu Margaritu kako sjedi zaključana u ormaru i ne želi izaći dok god on s njom ne otpjeva *čarobnu pjesmu*. Albert je zaprepašten ponašanjem svoje žene koja, na kraju, bez čarobne pjesme izađe iz ormara uz tvrdnje da nije poludjela, već se samo poželjela igrati.

Drugi Muškarac zatim prepriča događaj koji se dogodio kada su Deni i Sandra bili na svom putovanju u Australiji. Njih dvoje su šetali, kada je odjednom Deni sjeo na nekakav kamen. Nakon strpljivog čekanja, Sandra ga je upitala zašto mora sjediti na kamenu, a Deni joj je odgovorio sa teorijom kako je ovo njegovo mjesto na ovome svijetu te kako ga sva bića na

ovome svijetu moraju pronaći. Sandra se zatim uputila u hotel gdje je na krevetu plakala jer nije mogla pronaći svoje mjesto na ovome svijetu.

Nakon ovog monologa, Prva Žena nam najavi dovršavanje sveukupne priče. Albert je, nakon što mu je Margarita ispričala lažnu priču o njevoj tajnoj, ljubavnoj aferi sa Denijem, otišao kod Sandre kako bi joj prije smrti argumentirao da prava ljubav može biti samo obostrana, da je on nju volio čitavog svog života te da su se Deni i Margarita zapravo voljeli čitavog njihovog života. Albert je otišao, a Sandra je umrla sa mislima kako je Deni lagao cijeli njihov život.

Druga žena nam tada ispriča kako je Albert na putu kući shvatio da ipak voli samo Margaritu te da sve što je osjećao taj dan, ili mislio da osjeća, o Sandri bilo dio lažnog naleta romantike starca. Kada je došao kući, pronašao je ceduljicu na kojoj mu je Margarita napisala da se objesila.

Dalje Prvi Muškarac priča kako je pozvao policiju te da je službeni razlog smrti bio samoubojstvo. Na ceduljici je preko cijele strane bila upisana rečenica: *Pa morala bi postojati trajnost, postojanost u tom ogromnom, promjenjivom svemiru*. Na kraju mu je samo još ostavila poruku kako ljubav ne mora biti samo obostrana, jer je ona samo njega voljela cijeli svoj život.

Drugi Muškarac nam ispriča kako je Albert nakon smrti Sandre i Margarine živio još deset godina te da je umro gledajući zvijezde i prisjećajući se Margaritine rečenice o trajnosti i postojanosti. Komedija se doima kao niz priča koje proizlaze jedna iz druge, što me podsjetilo na babuške, koje jedna izlazi iz druge, jer svaka priča provocira i stvara sljedeću, svaki se glumac u svojoj priči referira na prethodnu, bilo da je ironizira ili nadograđuje, a nekada i pobija.

3. PREDSTAVA – vanjski elementi

Zajedno s glumcima zadovoljstvo nam je pozvati vas na naš – ne mogu reći predstavu – nego prije će to biti jedan susret. Zadovoljstvo nam je, dakle, srdačno vas pozvati na susret, gdje ćemo vam ispričati neke priče iz života ljudi. U stvarnosti ti ljudi nikad nisu postojali, ja sam ih izmislio. Ipak želimo da saslušate te priče, jer su one vrlo lijepe i dirljive, a osim toga, uvjereni smo da je razgovor baš na takve teme u današnje vrijeme neobično važan.⁴

3.1. SCENOGRAFIJA

Scenografiju potpisuju studentice druge godine kazališnog oblikovanja, Tončica Knez i Suzana Šambar uz mentorstvo red. prof. Jasmine Pacek, a nastala je prema ideji i režijskom konceptu mentora Roberta Raponje. Scenografiju je trebalo izvesti u sali za konferencije Studentskog centra u Osijeku. Tu prostoriju karakteriziraju žute cigle kojima su obloženi zidovi te jarki, zeleni tepih koji se prostire preko cijelog poda. Prostor igre zamišljen je kao suvremena prostorija u kojemu se sastaju grupe podrške ili održavaju grupne terapije. Prostorija se neće kamufilirati u improvizirani kazališni prostor, već će se iskoristiti njezine značajke za dodatnu slojevitost predstave. Na samom unutarnjem uređenju ove sale za konferencije, vidljivo je da je izgrađena za vrijeme socijalizma, što je također doprinijelo autentičnosti prostora, jer mnoge grupe podrške i zajedničke terapije se i održavaju u sličnim velikim prostorijama, najčešće u vlasništvu gradskih vlasti, a koje se izdaju privatnim subjektima u slične svrhe. Na zidovima su crteži sa elementima yoge, hinduizma, budizma, istočnjačkih vjerovanja kako bi prostor u potpunosti izgledao kao mjesto u kojemu su grupne terapije, grupe podrške, satovi yoge i tai chi-a na svakodnevnom rasporedu.

Iako se ne krije *prirodni* izgled ove sale za konferencije, odnosno naše prostorije za grupnu terapiju, odnos scene i publike, pomoću stolica i već gotovog povišenja u jednom dijelu prostorije, postavljen je po uzoru i pravilima starogrčkog, antičkog kazališta. Povišenje, koje se koristi za igru glumaca, predstavlja starogrčku *skenu*, ispred koje je polukružni, prazni prostor – *orkestra*, koji omeđuju sjedeća mjesta za publiku u polukrug sa tri strane – *kaveje*.

⁴ Natpis koji je Ivan Viripaev napisao i dao staviti na ulazna vrata kazališta prije svoje praiizvedbe teksta *Iluzije* u Moskvi 2011. godine.



Slika 2: prostor sale za konferencije organiziran i uređen za potrebe predstave po uzoru na antička kazališta i grupe podrške. Na zidovima vidljive slike, središnji dio i povišeni dio namijenjeni za glumačku igru. FOTO: Kristijan Cimer

U arhitekturu takvog pozorišta moraće se, naravno, uneti neznatne izmene shodno zahtevima naših dana, ali upravo antičko pozorište, s njegovom jednostavnošću i amfiteatralnim prostorom sa publikom, sa njegovim orkestrom – i jeste jedino pozorište koje je sposobno da prihvati željenu raznovrsnost repertoara.⁵

Na povišenju je postavljeno dodatnih četrnaest stolica, identičnih kao onih u publici, koje u dva reda nastavljaju polukrug, koji oblikuje publika, te stvaraju puni krug. Krug je, zbog svoje funkcionalne preglednosti svih sudionika, gotovo obavezna pojava na svim grupama podrške te se često koristi i izraz *krug povjerenja*. Njegovo dodatno značenje pronalazimo i u poveznici sa „okruglim stolom“, koji, bez rubova i čela, sve sudionike postavlja u poziciju jednakosti i ravnopravnosti. Krug, kao formacija ljudi, često je viđena i prisutna u mnogim ritualnim obredima zbog svojeg simbolizma snage, protočnosti energije i zajedništva.

3.2.KOSTIMOGRAFIJA

Kao za scenografiju, i za kostimografiju su, pod mentorstvom profesorice Jasmine Pacek, bile zadužene studentice kazališnog oblikovanja Tončica Knez i Suzana Šambar.

Pošto se radnja odvija u suvremenoj prostoriji za javne, grupne sastanke, kostim nikako nije mogao biti osmišljen ili ostvaren u vizualnom smislu tako da jasno i očigledno odvajaju glumce od publike. Kostim je trebala predstavljati suvremena odjeća, koju bismo svi vrlo vjerojatno odjenuli i u privatnom životu te bez ikakvih potencijalnih naznaka likova koje određeni glumac igra. Svaki glumac i glumica igraju više uloga te je bitna i mogućnost transformacije lica unutar jednog kostima.

Osnovni kostim svakog glumca i glumice se sastojao od hlača tamnog traper, pamučnih dolčevita različitih boja te crnih cipela, odnosno, svijetlo smeđih *Timberland* gležnjača.

⁵ V. E. Mejerholjd, O pozorištu, Nolit, Beograd, 1976., str 91



Slika 3: glumci u osnovnom kostimu ispred kojih su složeni pripadajući im kućni ogrtači i papuče - kostimografska povezanost između svih likova FOTO: K.Cimer

hlačama i dolčevitama, odvaja ih od ostatka publike. Prvi Muškarac (Ivan Pokupić), koji uglavnom priča Albertove priče, i Druga Žena (Katica Šubarić), koja uglavnom priča Margaritine priče, preko crnih cipela su suptilno kostimografski upareni. Prva Žena (Sara Moser), Sandrine priče, i Drugi Muškarac (Goran Vučko), Denijeve priče, su kostimografski upareni preko svijetlih gležnjača.

Osim osnovnog kostima s kojim se glumci javljaju za započinjanje priče, koriste se i točno izabrani kućni ogrtači koji se nalaze na svim stolicama na uzvišenju te u cijelom prvom redu publike. Ni boja kućnog ogrtača svakog od glumca nije slučajna, već je uparena sa partnerom kojega tajno vole ili misle da vole. Tako je dolčevita Prvog Muškarca iste boje kao kućni ogrtač Prve Žene, odnosno dolčevita Druge Žene je iste boje kao i kućni ogrtač Drugog Muškarca i tako dalje. Uz kućni ogrtač svaki glumac koristi i pripadajuće papuče, a uopće ovaj dodatak kostimografiji je osmišljen zbog činjenice što u priči su svi likovi stari preko osamdeset godina, te kućni ogrtač i papuče, kao simboli kućnog i sjedilačkog tipa života, doprinose igri i kreiranju lica te suptilnim transformacijama.

3.3.REKVIZIT

Oslobađajući glumca od suvišnih rekvizita, upropašćavajući tehniku do minimuma, Uslovno pozorište samim tim ponovo diže u prvi plan stvaralačku samostalnost glumca.⁶

Kao rekvizit, u cijeloj predstavi, koristi se samo jedna bočica od pola litre vode za svakoga glumca. U tekstu je upisano korištenje vode nakon dužih odlomaka teksta, te se otvoreno koristi kao sredstvo za utaživanje žeđi, polijevanje i vlaženje, eventualno, suhoga grla. Bočice su

⁶ V. E. Mejerholjd, O pozorištu, Nolit, Beograd, 1976., str 89.

postavljenje prije ulaska publike i na svaku stolicu za publiku. Na svakoj stolici u publici, zajedno sa programskom knjižicom i malenim papirićem na kojemu je jedna rečenica iz predstave, nalazi se po bočica vode koju i publika slobodno treba koristiti. Na svakoj izvedbi, gotovo sinkronizirano, kada se kaže rečenica: *Kratka pauza, tek toliko da se popije voda*, i glumci i publika bi na tren zastali, razmislili i uzeli koji gutljaj vode. Bočice vode u ovoj predstavi su omogućile još jedan trenutak zajedništva glumaca i publike.

3.4.SVJETLO



Slika 4: scena starenja - jedina svjetlosna promjena u predstavi FOTO: K. Cimer

Svjetlo i rasvjeta u ovoj predstavi trebaju što manje stvarati dojam artificijelnosti i klasične predstave, već se treba koristiti kao pomoćno vizualno sredstvo kojim se publiku dodatno oprisutstvuje u realitet pričanja priča i međusobnog povjeravanja.

Naravno da je potrebno glumce vidjeti, ali rasvjeta, sama po sebi treba biti suptilna. Za rasvjetu u predstavi *Iluzije* iskorišteno je sveukupno sedam reflektora. Pet reflektora postavljeno je na pozicije iza publike te one osvjetljuju opći prostor igranja, a dva bočna reflektora postavljena su sa strana uzvišenja i upereni prema stolicama na kojima se odigrava scena starenja jer su u tome trenutku, ta dva reflektora jedino što osvjetljava glumce. To je ujedno i jedina svjetlosna promjena, osim samoga kraja kada se isključe sva svjetla. Osim reflektora, korišteno je i opće svjetlo same sale za konferencije. Njeno bijelo svjetlo sa stropa visokog preko osam metara, dodatno je pridonijelo atmosferi i realističnosti grupne terapije, također osvjetljujući neprestano publiku tokom cijele predstave postavljajući ih u aktivne sudionike predstave. Također, osvjetljenjem publike priznato je i njihovo prisustvo i postojanje te omogućen kontakt očima tokom cijele predstave, što je vrlo važan faktor za ovu vrstu kazališnog pripovijedanja.

*I ne treba potapati gledalište u tamu ni u pauzama, ni u toku radnje. Jarka svijetlost zarazi gledaoce prozaičnim raspoloženjem. Glumac, kad vidi osmeh gledaoca, počinje da uživa u sebi kao u ogledalu.*⁷

3.5.

⁷ V. E. Mejerholjd, O pozorištu, Nolit, Beograd, 1976., str 112

3.6.GLAZBA

Za vrijeme ulaska i smještanja publike u pozadini se neprestano pušta pjesma naslova *Kohn* (Konj) u izvedbi ruske grupe Lyube. Stihove je napisao Aleksandar Shaganov, a uglazbio Igor Matvienko koji, zajedno sa Zborom ruske mornarice, izvodi pjesmu. Lyube se deklarira kao ruski rock sastav, ali učestalo koriste i inspiraciju pronalaze upravo u ruskoj narodnoj glazbi i ruskim narodnim pjesmama i pričama kao i u ruskim vojničkim pjesmama. Pjesma *Kohn* izvodi se *a capella* sa snažnim i dirljivim vokalom Igora Matvienka. Pjesma govori o čovjekovom lutanju sa konjem nepreglednim ruskim poljima, bogata opisima zvijezda, krajolika i samoće, a tema joj je prolaznost svega – kako trenutnih problema, tako i života. Pjesma svojom atmosferom i snažnim načinom izvođenja, ali i svojim prepoznatljivim karakteristikama ruske narodne glazbe, uvode publiku u samu predstavu te je odlična poveznica i sa Rusijom, odakle je pisac Viripaev.

Tokom predstave nigdje se više, do samoga kraja, ne koristi glazba, niti kao pozadina, niti kao atmosfera, niti kao zvučna kulisa. Kao sa svjetlom, i sa glazbom, odnosno njenim ne korištenjem, pokušavalo se ne upropastiti iluziju realnosti grupe za podršku i situacije u kojoj se publika aktivno nalazi.

Na samome kraju predstave, kada Albert umire, u pozadini lagano i tiho kreće pjesma Erica Claptona *Tears in heaven*, koju je Clapton zajedno sa Willom Jenningsom napisao i uglazbio. Pjesma je od svog nastanka 1992. veliki glazbeni hit, a danas spada i u kategoriju evergrina. Pjesma govori, ukratko, o gubitku voljene osobe i o nadi da će se jednom u raju sresti gdje nema više niti boli, niti suza. Kako se završava tekst i glumci se, jedan po jedan, pozdravljaju sa publikom i odlaze sa scene, tako pjesma postaje sve glasnija dok ne nestane u mraku. Pjesma, osim svojom temom, zaokružuje predstavu i svojom dijametralnom suprotnošću od prve pjesme u glazbenom smislu, dodaje raznolikost u predstavu koja nikako ne predstavlja ruske ljude i ruske priče, već je mnogo univerzalnija od bilo kakvog vezivanja uz ikoju nacionalnost ili državu.

4. REDATELJSKI KONCEPT

Izvedbeno predstava je zamišljena kao susret izvođača i publike u netipičnoj atmosferi te, na prvi pogled, prostoru koji nije klasičan kazališni prostor. U izvođačkom smislu, ne postoje klasični likovi, uloge, partnerski odnosi te raskošni kostimi. Četvrti zid nije samo razbijen, već se u prostor iza tog zamišljenog četvrtog zida aktivno ulazi i sudjeluje, publiku se igra i njihova se prisutnost prihvaća kao što čovjek prihvaća činjenicu da ima ruke, noge, nos, oči, da ima sposobnost govora, gledanja, kretanja. Pogled u publiku nema gotovo nikakve veze sa otvorenosću igre, kakva je, na primjer, prisutna u *komediji dell arte*. Ne radi se samo o pogledu u publiku, njihovo prihvaćanje, kretanje kroz i iz *njihovog* kazališnog prostora, već načinom igre i postavke predstave se od njih očekuje i aktivno sudjelovanje, reagiranje, razumijevanje te suigra. Publika je u ovoj predstavi ravnopravni scenski partner, subjekt kojemu su direktno upućene sve misli, akcije i htijenja te čak im je dodijeljen i rekvizit (bočica s vodom) s kojom, zajedno s glumcima, sudjeluju u nekoliko dijelova kazališne predstave.

Svi izvođači, na početku predstave sjede u publici, na različitim mjestima te svačije prvo pojavljivanje kao njihovog sljedećeg, moglo bi se tako nazvati, sugovornika kreće upravo iz publike. Iz njihovih redova. Izgledamo i ponašamo se slično kao oni, između njih i nas ne postoje nikakve izvanjske razlike niti pojačani *scenski efekti* i obrasci ponašanja. To upravo upućuje publiku da smo isti kao oni, da smo dio njih, kao dio zajedničkog plemena ili naroda, sugrađani, supatnici i suputnici. Prva Žena započinje cijeli naš dijalog koji će potrajati nešto više od sat vremena rečenicama koje će oblikovati cijeli taj naš susret, odnosno, kazališni doživljaj.

Želim vam ispričati priču!

I svatko poslije nje nastaviti će sa svojom pričom i pričama o raznim događajima koji povezuju sva četiri lica u pomno isplaniranu mrežu zamršenih odnosa, događaja i situacija.



*Slika 5: Ivan Pokupić i Katica Šubarić na slici - na početku predstave sjede u publici.
FOTO: Željka Đaković - slika sa gostovanja u Kazalištu Virovitica*

Dok Prva Žena kazuje svoju priču, troje ostalih glumaca u malu bilježnicu kemijskom upisuju zabilješke koje hvataju tokom njezine priče. Razlog tome je dana okolnost da sve što će se tokom predstave dogoditi nije pripremljeno i naučeno, već se spontano smišlja i mašta, ali logično i s obzirom na ono što je rečeno prije javljanja.

Tako moj lik, na primjer, Drugi Muškarac, koji većinom zbog identifikacije sa Denijem iz priče Prve Žene, se javlja nakon priče Druge Žene, u kojoj je Deni varao svoju ženu Sandru sa Margaritom. Pošto je Deni na svojoj samrtni Sandri poklonio idealistični monolog, kakav samo žena, zbog svojih podsvjesnih želja i potreba, može izmisliti, a nakon toga ga Druga Žena prikaže kao lažljivog i dvoličnog muškarca koji je gotovo cijeli život vodio paralelnu ljubavnu aferu, Drugi Muškarac se javlja kako bi ispričao priču o Denijevom viđenju vanzemaljaca kada je bio dijete, kako se tada zakleo da nikada neće lagati te da je cijeli svoj život volio samo Sandru. Unutarnju motivaciju za pokretanje svake priče trebalo je ponaosob pronaći kako bi i ti monolozi dobili svoj smisao i razlog, pa makar unutarnji, jer bi u suprotnom ti isti monolozi bili općeniti i nemotivirani. Sama motivacija za svaki monolog proizlazi upravo iz aktivnog slušanja svakog partnera i njegove priče kako bi se svatko od nas što bolje, kvalitetnije i slojevitije nadovezao i ispričao svoju priču koju je samo okvirno prije monologa pripremio, a tokom govora i u potpunosti razvio.

Na sceni na stolicama, ali i na stolicama u publici se nalaze kućni ogrtači koji predstavljaju osobu u trećoj dobi, na samome kraju života. Kroz igru, svaki od kućnih ogrtača predstavlja i jednog od likova, te se koriste kada god se priča razvija oko tog lika. Iako moj Drugi Muškarac uglavnom priča priče o Deniju, u njima se nalaze i drugi likovi te kada kroz moju priču neki drugi lik progovara, preuzimanjem drugog kućnog ogrtača, ujedno preuzimam i tog lika. Kućni ogrtači, i na sceni i u publici, predstavljaju po jednu životnu priču. Kada se Prva Žena popne na scenu, kako bi preko kućnog ogrtača odigrala Denijevu smrt, ona bira među više ogrtača, kao

da traži točno onu priču koju želi ispričati. Ogrtači koji ostaju netaknuti nas podsjećaju koliko je priča oko nas te koliko njih ostaje neispričano.

Ne korištenje karakterističnih kazališnih sredstava, kao što su česte svjetlosne promijene, glazbene pozadine, promjene scenografije i kostima te konstantna osvijetljenost publike klasičnim rasvjetnim lusterima potpomažu realitetu, realističnosti same predstave koja u publici izazove usredotočenu pozornost i aktivno suosjećanje da zaborave da se nalaze na predstavi te da su pred njima glumci koji taj tekst znaju napamet. U potpunosti povjeruju u proces trenutnog, prisutnog stvaranja i izmišljanja priča koje bi mogle biti stvarne.

Mizanscen je prirodan i usklađen sa tekstom, konceptom grupne terapije te koristi i područje publike u mnogo situacija. Na sredini predstave je najaktivniji sa mnogo kretanja kroz sredinu, odnosno orkestru, ali i okolo publike, dok, kako se predstava približava kraju, postaje statičniji i mirniji s glumcima koji na sceni sjede, isto kao i publika, te nastavljaju priču kojoj ne opadaju niti zanimljivost niti zbivanja. *Pomakne li se duh za deset desetina, telo se za najviše sedam desetina sme pomeriti. Više je, dakle, unutrašnjih zbivanja nego telesnih pokreta.*⁸

4.1.ISPOVJEDNI TEATAR

Ispovjedni tip teatra je najčešća i gotovo jedina forma kroz koju se postavljaju monodrame. Iako ispovjedni teatar podrazumijeva onoga koji se ispovijeda – glumac, i onaj kojemu se ispovijeda - publika, monodrame ponekad znaju zanemariti publiku i ne postaviti ju u ulogu glumčevog partnera, već kao partnera postaviti nekog drugog lika kojemu se glumac obraća, a publika ga zamišlja. Ispovjedni teatar u potpunosti od početka do kraja prihvata i priznaje publiku kao nekoga tko je stvaran i prisutan te komu se obraćamo i zbog kojega i jesmo na sceni i/ili među njima.

Ispovjedni teatar kao svoju osnovnu postavku podrazumijeva direktan odnos glumca prema publici, prema točno tim ljudima koji sjede u svojim mjestima. Ponekada, u monodramama, publiku bi se priznavalo, ali bi joj se dodijelila uloga, sudca, porote, žirija, susjeda, suseljana ili jednostavno voajera. U ispovjednom teatru publika nema nikakvu drukčiju ulogu od one koja joj uistinu pripada – uloga publike. Ponekad, ako se lik kojega glumac igra, obraća nekom drugom liku, glumac izabere nekoga iz publike, dodijeli mu tu ulogu i sva obraćanja tome liku obavlja preko obraćanja toj osobi ili tim osobama. Sara Moser u svojem prvom monologu ima česta obraćanja ili Denija Sandri ili Sandre Albertu, te mnogo ljudi iz publike izabere upravo

⁸ K. M. Zeami, FUŠIKADEN – O prenošenju cveta glume, LAPIS, Beograd, 1995., str 23

za svog sugovornika, često ga mijenjajući, ostvarujući tako dojam da bi mnogi od nas mogli dijeliti takvu sudbinu ili da mnogi od nas imaju dio toga u sebi, ali tako i stvara prisan odnos sa publikom te se otvara prema svim dijelovima publike, pošto je publika smještena u oblik polukruga. Upravo takvim odnosom prema publici olakšava se njihovo aktiviranje i prihvaćanje te osigurava njihova suigra kroz cijelu predstavu.

Današnji novi gledalac je najsposobniji, po mom mišljenju, da se oslobodi hipnoze iluzionizma i upravo stoga što on treba (i hoće), uveren sam, da zna da je pred njim igra, prihvatiće tu igru svesno, jer će hteti da se iskaže kroz nju kao saučesnik i kao „tvorac nove suštine“, jer je za njega svaka teatarska suština samo povod da, s vremena na vreme, oglasi „radost novog života“⁹

Iako smo u dvadeset i prvome stoljeću, komercijalna kazališta u Hrvatskoj se ne koriste otvorenim principima igre ili uključivanjem publike. Vlada atmosfera određenog ili straha od publike ili pribojavanja njihove reakcije te (ne)prihvaćanja, a u kazalištima koje svoje proračunske radnje moraju pravdati uspješnošću predstava, koja se gleda kroz točnu numeričku brojku prolaznika kroz kazalište, svaki eksperiment ili izlazak iz poznatih okvira predstavlja rizik koji se, po njima, ne isplati. Zbog takvog stava, hrvatska publika je navikla doći u kazalište, sjesti u publiku i čekati da se ugasi svjetlo kako bi iz mraka promatrali nešto što se ne tiče njih, nego glumaca koji su daleko na nekakvom uzvišenju. Već samo izlazak Prve Žene iz njihovih redova te njena igra, dok je publika u potpunosti osvjetljena i lišena svoje *kazališne privatnosti* u mraku auditorijama, ih zbunjuje, nisu sigurni je li to nekakav uvod prije predstave te je li predstava uopće počela. Upravo ovakve početne reakcije predstava *Iluzije* izaziva kod publike, ali samo prvih nekoliko minuta, jer vrlo brzo bivaju uvučeni u priču s potrebom da čuju, razumiju, povežu se i saznaju – nusproizvod je uvijek i emocija koja proizlazi iz njihove empatije i/ili identifikacije sa pričom koja se prenosi te, naravno, načinom igre glumaca.

U ispovjednom teatru važna je direktnost i upućenost glumca prema publici, jasnoća radnje, otvorenost, ali i snažna unutarnja potreba koja motivira da se uistinu izgovori i podijeli priča sa čovjekom kojega gledaš u oči. Unutarnja motivacija i potreba da se podijeli priča sa nepoznatim ljudima sa krajnjim, pa makar podsvjesnim, ciljem pridonose glumčevoj igri i uvjerljivosti osiguravanjem slojevitosti i podložene igre.

⁹ V. E. Mejerholjd, O pozorištu, Nolit, Beograd, 1976., str 164

5. GLUMAC – LIK – ULOGA

Gluma je čin samoopredjeljenja i samoodređenja i ostvaruje se između najmanje dvije ličnosti vezane nekom obostrano važećom akcijom kao igrom. Tako određena gluma ima jako širok opseg i doseg, jer sve što je činjenje nekog bića u fiktivnim okolnostima može se nazvati glumom. U nekoj daljoj redukciji mogli bismo određenje glume još više pojednostaviti, svesti eventualno na dva elementa: činjenje u igri. Ovim sažimanjem sasvim smo se približili Aristotelovoj definiciji drame: podražavanje radnje. Radnja je u ovom slučaju ono što činimo, igra je podražavanje.¹⁰

Od prve godine studije glume, pa čak i od prijemnog, česti zadatci na satovima glume bile su upravo dječje igre. Tada nesvjesni u potpunosti njihova značenja, danas nam je savršeno jasno da smo se preko dječjih igara učili vrlo važnim lekcijama – igranje u okvirima i zadatostima nekakvih pravila. Te lekcije i principi se u potpunosti preslikavaju na glumčevo stvaralaštvo i na sceni, a sam čin glume unutar nekoga komada se i naziva – igra. Igra je riječ koja glumca, ali i kazalište, vrlo često podsjeća na stvarnu, osnovnu radnju glumca u kazalištu. Kaže se *igram predstavu, igram tu ulogu*, a i u engleskom i mnogim europskim jezicima riječi *dramski tekst, predstava, uloga* kada se doslovno prevedu na hrvatski jezik znače – igra. Nama glumcima je, dakle, dozvoljeno igrati se cijeli svoj radni vijek i ne samo dozvoljeno, već nam je to i dužnost. Ali, treba se znati igrati. Treba znati u sebi probuditi dijete koje osjeća veliku želju prema igri te ima bezgranične mogućnosti mašte, imaginacije, vjere i naivnosti, a zadržati razumnog, odraslog čovjeka u sebi koji svjesno i rado obavlja sve obaveze, poštuje ljude koji ga okružuju, čuva moralnu vertikalu društveno odgovornog i humanog posla, odgovara za svoje postupke, čini postupke iza kojih stoji, ali i koji će zadržati upornost te volju i u trenucima kada je igra preteška. Spoju tog djeteta i tog odraslog čovjeka, osobno mislim, da svaki glumac tokom rada teži – ili bi trebao težiti. Da bi se došlo do uspješnog spajanja djeteta i čovjeka u jednoj osobi, potrebno je mnogo rada na samome sebi te samospoznaje. Treba upoznati i zavoljeti u sebi i dijete i čovjeka.

Poznavanje sebe samoga osnovno je obeležje duha majstora umetnosti.¹¹

¹⁰ Boro Stjepanović, *Gluma I – rad na sebi*, Sterijino pozorje, Novi Sad – Univerzitet Crne Gore, Podgorica, 2005., str 42

¹¹ K. M. Zeami, *FUŠIKADEN – O prenošenju cveta glume*, LAPIS, Beograd, 1995., str 5

Samospoznavom, glumac osvješćuje svoje kvalitete i vrline, ali i mane, kočnice. Vrline čuva i njeguje, mane pokušava riješiti njihovom eliminacijom ili oplemenjivanjem, čime ih pretvara u vrline, kočnice osvještava i otpušta, odnosno, oslobađa ih se. Lijenost, strah, strah od samoga sebe, predrasuda da poboljšavanjem i mijenjanjem samoga sebe gubimo osobnost i identitet, neznanje te prividna nemoć koče glumca u radu na sebi te poboljšavanju svojih sposobnosti i mogućnosti.

*Napor svesni ka usavršavanju glume - eto temelja i semena cveta. Dakle, želiš li cvet spoznati, najpre seme njegovo prouči. Cvet se u vladanju duhom nalazi; vještina glume seme je njegovo.*¹²

U radu na ulozi Drugi Muškarac i predstavi *Iluzije*, mnogo sam morao naučiti o samome sebi te se suočiti sa mnogim svojim manama i kočnicama. Strah od publike zapravo je bio strah od kritike. Podsvjesni strah koji je stvorio kočnice i grčeve te onemogućavao napredak i uspješni prolazak energije. Ukočene ruke, ramena i trbuh sam također, moglo bi se reći, dijagnosticirao. Ukočenost je dijametralno suprotna glumačkoj slobodi te se osjeti u publici na podsvjesnoj razini u obliku neugode. Isti ti grčevi i kočnice su me sprječavali da slobodno, kreativno i u potpunosti se predam svojoj mašti i imaginaciji, a ujedno su sprječavali da i ono što uspije kroz mene proći, prijeđe na publiku zbog jakog osjećaja neugode koji sam pojavom stvarao. I sada, sa svim tim, ja ću morati stati pred publiku i, u obliku ispovjednog teatra, od njih tražiti podršku, stvarati savez s njima, prenositi i preuzimati, a ne mogu ih pogledati u oči bez podsvjesnog pitanja *što oni sada misle o meni, misle li da sam grozan?* Upravo taj strah i samopropitkivanje u pozadini i istovremeno, s pokušajem kreativnog stvaranja, kočili su me da sa punim zamahom i slobodom propustim lik i ulogu kroz sebe.

Dijete tokom igre, vođeno ciljem i motivacijom, bira logično i kreativno, ali i podsvjesno, sredstva kako do cilja doći. Zaboravi na sebe, svoje ponašanje te ikakve nedoumice koje o sebi ima te se prepusti postizanju cilja. Zato što uistinu vjeruje da je do cilja moguće doći. Zato što vjeruje da *ono* upravo može do cilja doći. Zato što vjeruje u sebe. Tu sam upravo detektirao stvarni, dubinski problem svojeg vlastitog scenskog bića. Ja sam ono dijete na igralištu koje vrlo mlako šuta loptu jer ne vjeruje da postoji mogućnost šutnuti loptu i zabiti gol. Ja se nisam igrao, a htio sam, jer nisam vjerovao da mogu do cilja doći.

U prijašnjim ispitnim predstavama sam se krio iza partnera, skrivao od publike usredotočivanjem na partnera te fiksiranjem na istoga, ali to su bili samo postupci kamuflaže

¹² K. M. Zeami, FUŠIKADEN – O prenošenju cveta glume, LAPIS, Beograd, 1995., str 11

problema, nikako putevi prema rješenju. Upravo rad na predstavi *Iluzije* me je prisilio da se pridružim djeci na igralištu i dam svoj prvi gol. Jer, najteže je prvi dan pretrčati kilometar, sutra je već malo lakše.

Lik se smatra nivoom u organizaciji radnje, organizacionim postupkom, odnosno varijabilnim konstrukcijskim pravilom? Osnovna posljedica ovakvog tumačenja je da se u praksi liku pristupa kao jednom od elemenata izbora i nizanja umjetničkih (glumačkih) postupaka, a prije svega nizanja radnji, na osnovu čega lik postaje "činitelj prikladan radnji", to jest sredstvo da se ispriča neka priča kao partitura radnji, ili izgradi uloga, čiji je izvršilac glumac kao ličnost. Gluma je jedina umjetnost u kojoj se teško može, zapravo je gotovo nemoguće, jasno razgraničiti tvorca od njegovog djela. Pošto je lik stvoren u dobroj mjeri od glumca samog kao materijala, a i doživljava se kroz njega kao sredstvo komunikacije stvorenog djela sa publikom, onda je nužno da to djelo (u kome čovjek samim sobom podražava čovjeka) ne samo liči na čovjeka, nego da to i bude čovjek sam.¹³

Rad na sebi, rad na scenskoj osobnosti, prisutnosti, slobodi i mašti – na svojoj glumačkoj ličnosti – omogućilo mi je upravo nespecifično dramsko djelo sa nesvakidašnjim i netradicionalnim piščevim odnosom prema likovima. Mnoga djela imaju tokom radnje opisane likove iz usta drugih likova ili iz usta samoga sebe. Postoje didaskalije koje upućuju na držanje, fizički izgled te način govora lika. Postoje već neke zamišljene karakteristike lika od strane pisca koje glumac mora uzeti u obzir pri vlastitoj kreaciji. Ponekad može mnogo otkriti i samo ime lika, a mnogo se sazna i unutar dijaloga lika s drugim likovima djela o njegovom načinu razmišljanja, ophođenja prema drugima te određenim vanjskim karakteristikama. U ovome djelu toga nema, što mi je dodatno otežalo kreaciju, jer nije postojao karakter koji bih mogao stvoriti i iza njega se sakriti, već sam se morao baviti sobom, svojom radnjom i vlastitim sredstvima za postizanje cilja, ali me je istovremeno naučilo i važnu lekciju da karakter nije lik, već nusproizvod koji nastaje kada se točno odabrana i organizirana radnja obavlja u zadanim okolnostima i s jasnim ciljem. Po Aristotelu, karakter je uzrok, a ne cilj radnje.

Tekst *Iluzije* na nikoji način ne nudi ni približnu moguću karakterizaciju. Uloga koju sam dobio zove se Drugi Muškarac, njegovo ime ništa ne govori o njemu, a ni sam o sebi ništa ne kaže niti itko drugi od likova u tekstu išta kaže o njemu. Drugi Muškarac se samo javlja kako bi

¹³ Boro Stjepanović, *Gluma III – igra, Sterijino pozorje*, Novi Sad – Univerzitet Crne Gore, Podgorica, 2005., str 21

ispričao priču o nekim ljudima, nekom paru i slično. Tada sam shvatio. Drugi Muškarac je Goran Vučko. Drugi Muškarac jesam JA. Shvatio sam da ću ovu ulogu u potpunosti morati igrati iz sebe, kroz sebe, sa sobom i svojom osobnošću kakva jest, sa svojom ličnošću kakva jest, bez ikakve mogućnosti skrivanja iza ičega, pa čak niti iza kostima ili scenografije. Ovo sam shvatio već pri prvom čitanju teksta te odlukom da ga radim kao predstavu za diplomski ispit. Prihvatio sam i izazov i rizik dubinskog i potpunog rada na sebi kao glumcu, ali i kao osobi. Dugi Muškarac najviše priča o Deniju kroz svoje monologe, te ga se zbog toga najviše s njim i povezuje, ali govori i rečenice i svih ostalih likova. Sve ostale likove također stvara ili stvaranju pridonosi Drugi Muškarac.



Slika 6: Ivan Pokupić (Prvi Muškarac - Albert) i Goran Vučko (Drugi Muškarac - Deni)
FOTO: K.Cimer

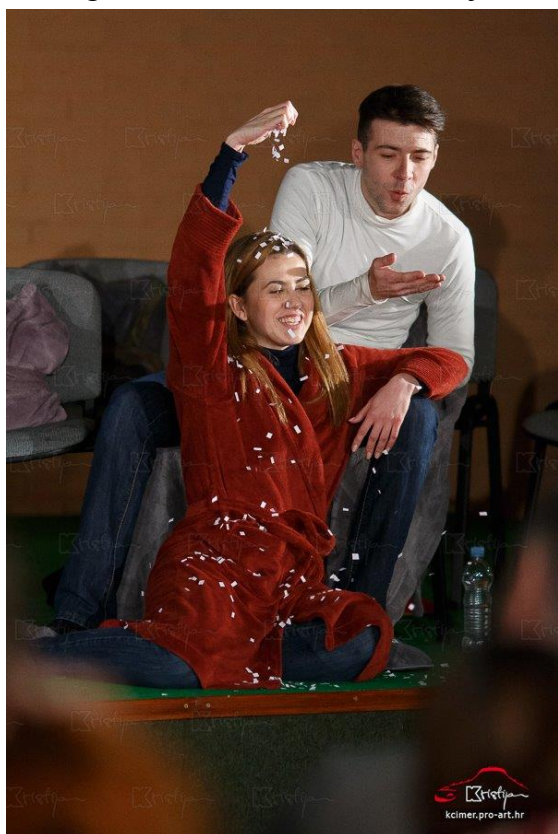
Ako poslušam rečenice Bore Stjepanovića: *Lik i uloga su nivoi u organizaciji radnje: lik je onaj nivo na kome se konstituiše fiktivni moralni djelatnik prikladan priči, a uloga nivo na kome se iskazuje stvaralaštvo glumca, koji je svojim činjenjem prikladan predstavi.*¹⁴, mogao bih

zaključiti, na neki način, da su Sandra, Deni, Albert i Margarita likovi u pričama uloge koja se zove Drugi Muškarac. Kroz priču se mnogo saznaje o Deniju, kao i o svim likovima, ali to saznajemo upravo preko Drugog Muškarca, jer sve što izgovori, njegova je kreacija. U *Iluzijama*, Deni, Sandra i ostali nisu likovi koji će glumčevom igrom i kreacijom prerasti u potpunosti u ulogu, već su oni činioци, dijelovi te sredstva koja se koriste za stvaranje uloge Drugoga Muškarca. Deni jest čimbenik unutar priče, ali preko priče o Deniju, Drugi Muškarac izvršava svoje ciljeve koji utječu na Prvu Ženu, Drugu Ženu i Prvog Muškarca.

Pokušat ću ovo sve objasniti primjerom. Prva Žena je u svojem monologu ispričala predivan monolog koji je Deni izgovorio svojoj ženi Sandri na samrti. Drugi Muškarac se pronašao u idealizmu te priče, u čovjeku koji može toliko voljeti – taj dio nigdje ne piše, već sam ga sam

¹⁴ Boro Stjepanović, *Gluma III – igra, Sterijino pozorje, Novi Sad – Univerzitet Crne Gore, Podgorica, 2005.*, str 19

izmaštao kako bi si osigurao motivaciju za svoju priču. Zatim je Prva Žena ispričala kako je Sandra, kada je umirala, priznala Albertu da je ona zapravo njega voljela cijeli svoj život. Druga Žena zatim ispriča kako je Margarita svojem mužu Albertu, nakon što joj je on rekao da voli Sandru, rekla da su ona i Deni bili ljubavnici gotovo cijelog njihovog života. Drugi Muškarac, razočaran ovakvim razvojem priče i još uvijek pod dojmom Denijeve ljubavi prema Sandri, a s mogućnošću izmjenjivanja priče, se javlja te govori monolog o Deniju i vanzemalcima, shvaćanju laži u svijetu te njegovim zaklinjanjem i uspješnim održavanjem riječi da nikada neće lagati. Tim postupkom, automatski je Margaritina priča unutar priče Druge Žene pretvorena u laž. Ovdje možemo primijetiti da niti jedna radnja ne pripada Deniju, već Drugome Muškarcu. Deni je sredstvo za ostvarivanje ciljeva Drugog Muškarca. U ovome slučaju, cilj Drugog Muškarca bio je sačuvati istinitost i idealističnu mogućnost Denijeve velike ljubavi prema Sandri. Deni i njegova nevjerovatna priča o vanzemalcima bili su samo sredstvo i postupci u ostvarivanju toga cilja. Kada sam ovo otkrio, shvatio sam da, zapravo, mnogo možemo otkriti o Drugome Muškarcu te da su činjenice o njemu zapravo duboko skrivene unutar razloga



Slika 7: Sara Moser (Prva Žena - Sandra) i Goran Vučko (Drugi Muškarac - Deni) FOTO: K.Cimer

njegovih vlastitih priča. Duboko u priče su podmetnute njegove želje, ciljevi i htjenja te karakter. Na meni, kao glumcu koji želi ostvariti ulogu Drugog Muškarca, bilo je otkriti svaku moguću motivaciju, razlog te cilj svake od njegovih priča, kako bih ostvario ulogu. Ali, ti razlozi, ciljevi te motivacije nigdje nisu upisane, prepuštene su meni da ih potražim između redaka sam te se sam odlučim što ću izabrati. Shvatio sam da ću morati izabrati ciljeve i motivacije koje ja vidim i uočavam. To mi je samo još jednom potvrdilo da Drugi Muškarac jest Goran Vučko te da kreiranjem unutarnjih ciljeva, motiva i razloga za svaku priču ću zapravo pronaći i dodatno upoznati – a na kraju krajeva i ponuditi publici tokom igre – samoga sebe.

Upravo to prepuštanje publici te otvoreni model igre, priznavanje sebe te suočavanje sa samim sobom bez ikakvih maski, karaktera ili čega što bi mi omogućivalo sakrivanje, upravo taj

nepoznati odnos glumca sa publikom, za mene je bilo bacanje u nepoznato i u rizik. Rizik koji će se morati isplatiti.

*Partner i gledalac, odnosno publika, takođe spadaju u glavne djelatnike jer tek u sadejstvu sa njima gluma se konstituiše u cjelinu i dobija svoj društveni karakter, humani smisao i značaj. Gledalac je, da ne pretjeramo, ali gotovo ravnopravan stvaralac.*¹⁵

Uvijek sam bio svjestan koliko je publika važan činilac u procesu igranja same predstave. I Zeami u svojoj knjizi *Cvet umetnosti* piše o sposobnosti pravih umjetnika koji samo jednim pogledom na publiku mogu predvidjeti, približno tačno, uspjeh predstave. Mišljenja sam, a i učen sam tako, da je i najnepristupačniju publiku moguće pridobiti na svoju stranu, zainteresirati i osvojiti iskrenošću, ljupkošću, kvalitetnom igrom te potpuno predanim radom. Možda ne u potpunosti, ali eventualnu nisku ili negativnu energiju moguće je približiti i uzdići prema pozitivnosti i aktivnosti. U predstavi *Iluzije*, odnos glumca s publikom je od ogromne važnosti, jer koncept predstave jest otvoreni model igre s rušenjem četvrtog zida te priznavanjem postojanja publike kojoj je čak, bez njihova znanja, dodijeljena uloga grupe za podršku.

Priznavanje postojanja publike poznato je još od doba Williama Shakespearea, koji je i sam u svojim djelima upisivao *a parte* dijelove likovima, kojima se lik doslovno i otvoreno obraća publici, razotkrivajući ili svoju stvarnu narav ili ciljeve ili mišljenje o drugom liku na sceni. Slično je činio i Moliere te ostali autori klasicizma. Zanimljivo je što je već tada, tim *a parte* momentima, publika priznata kao postojeće, dodatno lice u kazalištu. Pojavom realizma stvara se četvrti zid i publika se postavlja u poziciju voajera. Posljednja desetljeća opet ruše četvrti zid, otvaraju glumca prema publici, ali rijetko priznaju postojanje publike, održavajući privid i simulaciju stvarnosti.

U predstavi *Iluzije* ne postoji fikcija niti se ona stvara svjetlom, kostimima, scenografijom i načinom igre kakva je uobičajena u klasičnim kazališnim komadima.

U Uslovnom pozorištu gledalac ni jednog trenutka ne zaboravlja da je pred njim glumac koji igra, a glumac da je pred njim gledalište, pod njim scena, a oko njega dekor. Tako je i sa slikom: gledajući je, ni jednog trena ne zaboravljamo da su to platno, boje, kičica,

¹⁵ Boro Stjepanović, *Gluma I – rad na sebi*, Sterijino pozorje, Novi Sad – Univerzitet Crne Gore, Podgorica, 2005., str 54

*pa ipak imamo osećanje višeg, ozarenog života. I često je tako: što snažnija slika to snažnije osećanje života.*¹⁶

Po Mejerholdu i njegovom *Uslovnom pozorištu*, u kojemu sam pronašao mnogo zajedničkih veza s predstavom *Iluzije*, treba svesti scenografiju i rekvizite na minimum, uništiti *rampu*¹⁷ kako bi se obnovilo glumčevo stvaralaštvo, ali i od gledatelja stvorio aktivni učesnik zbivanja.

Kao što se može primijetiti, mnogo sam se, zbog raznih razloga, bavio odnosom glumac-publika, tko je publika te što želi na predstavi, kako ostvariti odnos sa publikom, ali pri svemu tome ostati vjeran, iskren i igriv. Bavio sam se *novim* odnosom glumca prema publici, čije se postojanje priznaje, ali bavio sam se i odnosom scena – publika, te njihovim mogućim promjenama, odnosno, gotovo poništavanjem scene kao odvojenog dijela na kojemu se nalaze samo glumci. Ali, u ovoj predstavi, kao i u svim kazališnim i inim činovima, srce same predstave je radnja.

Radnja je skup organiziranih postupaka koje vode ka jednom svrsishodnom cilju. *Scenska radnja*¹⁸ se odvija na sceni od strane glumca u nekom izdvojenom prostoru i vremenu. Raditi na sceni znači *biti* na sceni, znači *živjeti* na sceni. Radnja se sastoji od točnih postupaka ili akcija, kao što se atom sastoji od protona, neutrona i elektrona, te vodi prema nekom određenom cilju. Da bi došlo do organske potrebe za izvršenjem neke radnje, mora postojati jasan cilj koji se želi dostići. Kada je jasan cilj, kreće se u različite akcije koje trebaju dovesti do tog cilja te skup tih akcija i postupaka čine radnju. Na primjer. Drugi Muškarac ima za cilj ispraviti nepravdu koju je svojom pričom Druga Žena nanijela Deniju i čistoći njegove ljubavi prema Sandri. Akcije koje koristi su pričanje priče iz mladosti o vanzemalcima kako bi se prenijela spoznaja o lažima u svijetu, zatim zaklinjanje da nikada neće lagati, a posljednji pečat je i potvrda održane riječi do kraja života. Sve te akcije ili podradnje su korištene u svrhu glavne radnje monologa koja za cilj ima prikazati Denija kao čovjeka koji ne laže, odnosno, poništiti tvrdnje koje je Druga Žena kroz Margaritu dala. Točno i predano obavljanje radnje – uz date okolnosti i sa jasnim ciljem te snažnom unutrašnjom potrebom da se do tog cilja dođe, prisutno i slobodno koristeći sredstava koja pridonose autentičnosti s točnim unutrašnjim tempom i ritmom te osjećajem za istinu i vjeru za koje je potrebna i prirodna naivnost glumca – preduvjet

¹⁶ V. E. Mejerholjd, *O pozorištu*, Nolit, Beograd, 1976., str 90

¹⁷ Rampa ili četvrti zid – zamišljena granica koja odjeljuje publiku od glumca

¹⁸ Boro Stjepanović, *Gluma II – radnja*, Sterijino pozorje, Novi Sad – Univerzitet Crne Gore, Podgorica, 2005., str 118

je za uspješno scensko proživljavanje, koje je, po Stanislavskom, jedino mjerilo umjetničkog dometa glumca.

Stanislavski u svojoj prvoj knjizi navodi da postoje dvije slične, ali vrlo različite kategorije glumačkog stvaralaštva koje je nazvao *umjetnost proživljavanja* i *umjetnost predstavljanja*. Sve drugo što glumac može koristiti je zanat koji ne pridonosi umjetničkoj kvaliteti glumčeva stvaralaštva. Umjetnost proživljavanja podrazumijeva konstantnu *obuzetost* radnjom i ciljem glumca koji živi i vjerno stvara na sceni tokom svake predstave unutar parametara i pravila predstave. U *umjetnosti proživljavanja*, proces glumčeva proživljavanja uloge je prisutan pri svakoj izvedbi. *Umjetnost predstavljanja* objašnjava tjelesnom memorijom glumca koji je samostalno u radu ili tokom proba uspješno proživio ulogu cijelom svojim bićem te uspješno zapamtio sva fizička sredstva i kvalitete koje zatim samo reproducira pri izvedbi uloge. Stanislavski, kao i naša škola, potiče mladog glumca da radi na svojoj *umjetnosti proživljavanja*. Tokom opetovanja, cilj nam je što bolje i uspješnije nanovo proživjeti cijeli lik i ulogu. Opetovanje jest jedan od krucijalnih talenata glumca, pošto većina radnog vijeka otpada upravo na probe na kojima je ponavljanje konstanta. Nakon što su sve radnje određene i organizirane, potrebno ih je uvježbavati i ponavljati, a tim procesom se ponekad gube i žar i spontanost, odnosno nepredvidljivost, glumca te publika osjeti nešto što smo uvijek zvali *upeglanost*. Kako je radnja srce dramskoga dijela i predstave, tako je srce glumačkog dijela proživljavanje. Tokom svog obrazovanja i rada na sebi, otkrio sam da mi osobno u proživljavanju najviše pomaže, nakon što su sve radnje urađene i organizirane, jasno definiranje te vizualizacija cilja, puta prema cilju te buđenje snažne unutarnje potrebe da se do cilja, raznim radnjama, stigne. Otkrio sam da, meni osobno, cilj pomaže pri uvjerljivom i predanom proživljavanju. Ako pokušavam reproducirati određene i uvježbane radnje bez jasnog i sveprisutnog cilja, sve što činim postaje nekako mlohavije i neodređeno. Iako sam određene radnje tokom proba i izvedbi obavio preko stotinu puta, ako pred sebe stavim jasan cilj, pokrenem svoje voljno biće da do ostvarivanja toga cilja dođem, radnje postaju spontanije te, gotovo, intuitivne. Radnja se odredi, na nju se tokom igre ne treba misliti, kao što se ni u svakodnevnom životu ne misli na ono što radimo. Na cilj mislimo, vizualiziramo njegovo ostvarenje te radimo gotovo automatski radnje i postupke kojima smatramo da ćemo do cilja i doći. Dakle, srce dramskoga djela je radnja, srce glume je proživljavanje, a do proživljavanja, pri svakoj izvedbi, se dolazi preko jasno određenog cilja, čiju realizaciju iskreno i snažno želimo ostvariti.

U realizaciji radnje glumac pokazuje dva vida iste sposobnosti: a) sposobnost da u scenskim uslovima sa svojim tijelom učini sve ono što u svakodnevnom životu inače čini u svoje ime, i b) mimetičku¹⁹ sposobnost ili takvu tehničku kontrolu tjelesnih sredstava da u ime lika može učiniti i ono što u svakodnevnom životu nije prirodno ni karakteristično za njega samog.²⁰

Smatram da glumac ima, ne samo mimetičku sposobnost da u svoje ime, odnosno u ime lika, učini ono što za njega nije karakteristično, već da ima mimetičku sposobnost da učini u svoje ime ono što uopće nije prirodno ni karakteristično. Ispuniti s tolikim uvjerenjem, pouzdanjem te dosljedno određeni skup radnji znači i stvaranje istine umjetničkog oblikovanja stvarnosti – scenske istine. *Gluma nikad nije ona stvarnost za koju se izdaje, ali neka stvarnost jeste.*²¹

Predstava *Iluzije* je paradoksalna u činjenici da glumci svjesno glume pred publikom koju primjećuju i priznaju, a koja je također svjesna da sjedi u publici i gleda glumce kako igraju. Paradoks je u tome što su *Iluzije*, svojom izvedbenom jednostavnošću, uspjele u nečemu vrlo nesvakidašnjem za jedan kazališni događaj – publika zaboravi da je na predstavi. Kako bi se to ostvarilo, tokom rada na predstavi, ulogama i likovima, bilo je potrebno paziti da način igre, izražavanja te odabir sredstava nikako nisu *scenski* – da pokreti, govor, facijalna ekspresija te sva ostala fizička sredstva nisu pomjerena niti u kojem stilu ili žanru, već je prioritet prirodnost. Upravo iz razloga što se krećemo među publikom, blizu smo im te ne koristimo gotovo nikakve alate scenski pomaknute realnosti, morali smo posebno paziti da u našem izvođenju ne postoje nikakve artificijelnosti. Ovo zvuči kao da je glumac lišen svake mogućnosti kreativnog stvaralaštva. Kreativno stvaralaštvo se zasniva na bogatoj unutrašnjosti glumca sa suptilnim izvanjskim otjelotvorenjima. Bogatstvo unutarnje radnje te ciljeva i htijenja točnom organizacijom će dovesti i do potrebne emocije, koja se prenosi na publiku, jer ih priča dira na razini empatije i/ili identifikacije.

Ako je koncept predstave razmjena iskustava na grupnoj terapiji, načinom igranja smo morali ispoštovati pravila koja nam zadaju date okolnosti. Sjedimo s njima u krugu, dakle, jedni od njih smo. Ni slučajno nismo smjeli svojom igrom i prikazivanjem likova iz priča vrijeđati cjelokupni ljudski rod koji smo si dali pravo zastupati na sceni. Upravo suprotno, radom na

¹⁹ mimeza (mimēsis; grč.), jedan od osnovnih pojmova antičke estetike, odnosno, teorije umjetnosti po kojem je stvaralačko oponašanje stvarnosti bit umjetničkog stvaranja.

²⁰ Boro Stjepanović, *Gluma I – rad na sebi*, Sterijino pozorje, Novi Sad – Univerzitet Crne Gore, Podgorica, 2005., str 52

²¹ Boro Stjepanović, *Gluma III – igra*, Sterijino pozorje, Novi Sad – Univerzitet Crne Gore, Podgorica, 2005., str 11

predstavi smo tražili kako u svoju igru i izvođenje unijeti humane vrijednosti koje uzdižu čovjeka iz ovozemaljskih situacija. Čovjek može oprostiti, čovjek može voljeti, čovjek može trpjeti, čovjek može vjerovati. Pričama o Sandri, Deniju, Margariti i Albertu, Prva Žena – Druga Žena, Prvi Muškarac i Drugi Muškarac – maštali su priče koje se mogu ticati njihovih osobnih želja, projicirali su vlastite snove o budućnosti, propitkivali ljubav, prijateljstvo, život i smrt, a sve to stvarajući iluziju stvarnosti svojih priča. Oni su se igrali, kao što smo se mi igrali igrajući ih kako se igraju i maštaju.

Pošto se predstava i nakon ispita, već preko godinu dana, nastavila igrati te se i dalje igra po različitim mjestima, imali smo privilegiju isprobati se u različitim okolnostima, sa različitim publikama. Igra sa publikom postala je zadovoljstvo, jer je igranju pred njom prethodilo opsežno pripremanje, studiranje i isprobavanje. Koliko god su ljudi različiti u drugim mjestima te se to vrlo očituje u njihovoj kulturološkoj osviještenosti, otvorenosti, otvorenosti prema drugačijem, razumijevanju, potrebi da vide i čuju – kada im se pristupi iskreno i sa radošću igre, omekša ih se i odobrovolji.

U pozorištu prepunom gledalaca, s tisućama srdaca koja tuku unisono s glumčevim srcem, stvara se izvanredna rezonancija i akustika za naše osjećanje. Kao odgovor na svaki tren pravog proživljavanja na sceni, gledalište nam vraća suosjećanje, učešće, blagonaklonost, nevidljive tokove iz tisuća živih, uzbuđenih ljudi, koji zajedno s nama stvaraju predstavu. Gledaoci mogu ne samo da tlače i plaše glumca, nego i da u njemu probude pravu stvaralačku energiju.²²

Tekst i priče, koji su prošli kroz nas glumce te dopiru k publici, uzrokuju, primijetili smo, jedan od najvažnijih procesa svake kazališne predstave koja je u fazi postojanja pred publikom – dogodi se proces prepoznavanja. Bez prepoznavanja, predstava nema niti kulturološku niti društveno-socijalnu funkciju. Ako publika, tokom predstave, ne doživi proces prepoznavanja, apsolutno je nemoguće njihovo povezivanje sa glumcima i ulogama koje se stvaraju, njihovo povezivanje sa pričom, da se u njima probude osjećaji empatije i razumijevanja te da dođe do ikakve katarze²³, bilo kroz suze ili kroz smijeh ili kroz snažnu spoznaju.

Kao glumci, a i svi kazališni djelatnici, moramo se upitati i koji je smisao našega posla, a samim time i koji je moj privatni cilj koji želim, baveći se ovim poslom, ostvariti. Vjerujući da nam je na ovome svijetu svakome dodijeljena uloga i zadatak, moramo ih i otkriti kako bismo uopće

²² K. S. Stanislavski, Rad glumca na sebi I, Cekade, Zagreb, 1989., str 291

²³ Katarza (prema grčki *katharsis*) - pročišćenje

započeli njihovu realizaciju. Vjerujem da je cilj svakoga glumca dotaknuti i djelovati na bližnje. Makar malo utjecati na njih i potencijalno im promijeniti živote ili sklopove razmišljanja i shvaćanja svijeta na bolje. Dobili smo važnu, veliku i humanu te duhovnu zadaću prema ljudima za koje stvaramo i zapravo prikazujemo bolje, ljepše, ali i moguće ostvarive svjetove. Da bismo u tome iole uspjeli, oni nas moraju prepoznati. A to je u potpunosti na nama.

6. ZAKLJUČAK

*Umjetnost uljepšava i oplemenjuje. A plemenito i lijepo - privlači.*²⁴

Baviti se glumom ostvarenje je dječackog sna koji se pretvorio u mladenački san. San je prerastao u ozbiljnu želju i htijenje koji su ostvareni napornim radom. Htijenje nije ugaslo, san je postao realnost, a sa realnošću je donio i odgovornosti prema sebi i okolini koje se sa ljubavlju, kakvu, osobno smatram, samo bavljenje glumom i kazalištem, ispunjavaju i brane.

Baviti se glumom, znači baviti se aktivno, predano, odgovorno samim sobom i biti uvijek na najvišoj razini iskaza svojih potencijala i umjetničkih kapaciteta. U toj beneficiji leže mnoge obaveze proučavanja te upoznavanja i sebe i čovječanstva i civilizacije i kulture te otkrivanju načina našeg poboljšanja i preoblikovanja, usklađenim s uvjerenjem da umjetnost postoji i traje, jer čuva temeljne ljudske vrijednosti. Ta me spoznaja svakodnevno obnavlja i **oslobađa**. Naravno, prvo se kreće od sebe, jer *želimo li vidjeti promjenu u svijetu, prvo trebamo postati ta promjena*.²⁵ Svojstveno je za glumca da posjeduje unutrašnju potrebu poboljšanja svijeta te ta činjenica pridonosi njegovoj djelatnosti kvalitete humanosti i duhovnosti. Ne čude nas te činjenice, jer ipak smo u početku bili svećenici kao voditelji ceremonija i rituala. Danas smo svećenici kazališnog rituala koji se zasniva na potrebi za razmjenom iskustava. Antropološka je teorija da su homo sapiensi, za razliku od neandertalaca, preživjeli doba naglih klimatskih i geoloških promjena jer su imali nagonu potrebu susretanja i prenošenja informacija. Tako je, na primjer, homo sapiens iz Španjolske uspješno upozorio homo sapiensa iz Grčke o naglom podizanju razine mora te o potrebi da se plemena udalje od obale. Dokaz njihovih redovnih susreta jesu i figurice (simbol plodnosti) koje su jednake u iskopinama nastambi homo sapiensa po cijeloj Europi, Africi i Aziji. Takve podudarnosti nisu pronađene u iskopinama nastambi neandertalaca, što daje zaključiti da neandertalci nisu uspjeli spoznati da je razmjena iskustava neobično važan element u procesu preživljavanja vrste. Kazalište je mjesto susreta u kojemu se razmjena iskustava kroz priče, radnje i emocije upozorava, podučava, uzdiže te poboljšava našu vrstu, naše pleme, našu kulturu i to naše poslanje kultivira civilizaciju. Zato i jesmo, iako na podsvjesnoj razini, neobično važan element za preživljavanje civilizacije preko četiri tisućljeća. Biti glumac, samim time, znači biti i jedan od najodgovornijih članova zajednice u kojoj se živi, sudjeluje i stvara. Toga sam svjestan!

²⁴ K. S. Stanislavski, Rad glumca na sebi II – rad na ulozi, Cekade, Zagreb. 1991., str 172

²⁵ Mahatma Gandhi

Kako bi naša zadaća bila potpuna, osim što se moramo naučiti toj odgovornosti, moramo se obrazovati i kako bismo tu odgovornost što kvalitetnije i potpunije ispunjavali. Jednostavnije rečeno – glumac se obrazuje kako bi se njegova emocijom nabijena misao jače i glasnije čula te kako bi dalje doprela i imala snažniji utjecaj. Kvalitetni glumac stoga na sebi ima još veću odgovornost, jer mora odvagati i paziti što i kako govori i poručuje.

U radu na predstavi *Iluzije* bavio sam se posljednjim, preostalim značajnim nedostacima svojega bića i glumačkoga aparata kako bih uspio u cilju da se moja riječ jače čuje, da moje djelovanje ima utjecaja. Kako bi se glumac riješio svojih nedostataka, potrebno je prvo njegovo osvještavanje i detektiranje istih tih nedostataka. Da bi se liječila bolest, prvo se mora otkriti o kojoj bolesti se radi. Kada se otkrije bolest, mora se otkriti što ju uzrokuje. Uzroci ljudskih nedostataka kriju se duboko ukorijenjeni i sakriveni u njegovoj unutrašnjosti, duši, podsvijesti. Koliko god bilo strašno poniranje u njih, ono je potrebno, ako je želja za ostvarenjem bolje verzije samoga sebe stvarna. Poniranje nije moguće, ako se do njega ne dolazi predanim i posvećenim i osmišljenim radom. Kod glumca, dolazi se takvim radom na sceni. *Iluzije* jesu bile trenutci mojega suočavanja sa velikim strahovima i svojevrsnim traumama, ali upravo to suočavanje, detektiranje i rad su rezultirali stvaranjem čovjeka koji je zadovoljniji sa samim sobom i kao glumcem i kao čovjekom. *Iluzije*, odnosno rad sa profesorom Raponjom i kolegama glumcima uistinu su mi to omogućili te time ostavili pečat u mojem sjećanju koji ću cijeniti i čuvati dok me ima. Zahvalan sam na upornosti i vjeri kojima me je moj mentor poticao, jer su to bili moji pokretači u trenucima sumnje. Sretan sam što sam se uspijevao boriti, truditi i tražiti te što još uvijek tu potrebu za usavršavanjem sebe nisam izgubio. Nadam se da nikada neću, ali i na tome radim.

*Baviš li se umetnošću prilježno i bez osjećaja sebičnih, zar možeš bez plodova ostati?*²⁶.

Nemoguće!

Biti glumac, za mene je i stremiti ka sebi kao cjelovitom čovjeku. Glumci usred bujice, oluje i vrtloga svoje strasti, ipak prirodi, odnosno čovječanstvu, moraju držati zrcalo. Nije svejedno kakav čovjek drži to zrcalo.

²⁶ K. M. Zeami, FUŠIKADEN – O prenošenju cveta glume, LAPIS, Beograd, 1995., str 12

7. LITERATURA

KNJIGE:

- **K. S. Stanislavski**, Rad glumca na sebi I, Cekade, Zagreb, 1989.
- **K. S. Stanislavski**, Rad glumca na sebi II – rad na ulozi, Cekade, Zagreb. 1991.
- **Boro Stjepanović**, Gluma I – rad na sebi, Sterijino pozorje, Novi Sad – Univerzitet Crne Gore, Podgorica, 2005.
- **Boro Stjepanović**, Gluma II – radnja, Sterijino pozorje, Novi Sad – Univerzitet Crne Gore, Podgorica, 2005.
- **Boro Stjepanović**, Gluma III – igra, Sterijino pozorje, Novi Sad – Univerzitet Crne Gore, Podgorica, 2005.
- **V. E. Mejerholjd**, O pozorištu, Nolit, Beograd, 1976.
- **K. M. Zeami**, FUŠIKADEN – O prenošenju cveta glume, LAPIS, Beograd, 1995.

INTERNET STRANICE:

- https://en.wikipedia.org/wiki/Ivan_Vyrypaev
- <http://culture.pl/en/artist/ivan-vyrypaev>
- <https://www.doollee.com/PlaywrightsV/viripaev-ivan.html>
- <https://en.wikipedia.org/wiki/Lyube>
- <http://russmus.net/song/788>

8. SAŽETAK

Rad na ulozi Drugog Muškarca (Deni) u predstavi Iluzije naslov je diplomskog rada Gorana Vučka pod mentorstvom izv. prof. art. Roberta Raponje na Umjetničkoj akademiji u Osijeku, na odsjeku za kazališnu umjetnost, smjer gluma i lutkarstvo. Rad je nastao po diplomskoj ispitnoj produkciji kazališne predstave *Iluzije* ruskog dramskog autora Ivana Viripaeva, koja je ujedno i diplomski rad iz glume Sare Moser i Ivana Pokupića, a sudjeluje i asistentica Katica Šubarić. U ovom pismenom radu se opisuje proces rada na predstavi, ali većinskim dijelom je bazirana na radu i kreiranju uloge Drugog Muškarca. Nakon biografije autora, podataka o dramskom tekstu te njegovoj radnji i sadržaju djela, u radu se opisuju te objašnjavaju i svi vanjski elementi predstave (scenografija, kostimografija, rekvizit, svjetla i glazba), zatim i režijski koncept, nakon kojega je objašnjen i tip ispovjednog teatra kojemu ova ispitna predstava pripada. Najveći i najvažniji dio diplomskog rada se bazira na paragrafu *Glumac – lik – uloga* u kojemu su objašnjeni glumački procesi te sredstva korišteni za kreiranje uloge Drugog Muškarca. Iznesene su tvrdnje o važnosti konstantnog samo-spoznavanja, glumačkog rada na sebi, svojoj osobnosti, svojoj ličnosti. Naglašeno je da rad na sebi te upoznavanje i poboljšavanje samoga sebe, glumca mogu dovesti do **oslobađanja** – scenskog i privatnog. Na kraju je izveden zaključak u kojem se navodi tvrdnja o odgovornosti glumačkoga posla prema okolini te humanosti koju glumac treba, kao predstavnik naroda, u sebi kultivirati. Sve te vrijednosti se postižu predanim i upornim radom na samome sebi. Ključne riječi: oslobađanje, proživljavanje, glumac, publika, iluzije

SUMMARY

The work on the role of the Second Man (Deni) in the play Illusions is the title of the graduate work of Goran Vučko under the mentorship of Prof. art. Robert Raponja at the Academy of Arts in Osijek, at the Department of Theater Art, Acting and Puppetry. The work is based on the diploma exam production of theatrical performance by the Russian drama author Ivan Viripev, which is also a graduate work of Sara Moser and Ivan Pokupić, and attended by assistant Katica Šubarić. This paper describes the work process of the play, but is largely based on the work and creation of the role of the Second Man. After the author's biography, data on

the dramatic text and his work and the contents of the works, all the external elements of the play (scenography, costumes, props, light and music) are described and explained in the paper, followed by a directors concept, after which the type of confessional theater, to which this play belongs. The most important part of the thesis is based on the *Actor – character – role* in which the acting processes and resources used to create the role of the Second Man are explained. There are claims about the importance of constant self-knowledge, actors work on himself, his personality. It is emphasized that working on oneself and getting to know and improve oneself, actor can be led to **liberation** - on the stage and in private life. At the end, a conclusion was drawn and states the responsibility of the acting work towards the environment and the humanity that the actor needs, as a representative of the people, to cultivate. All these values are achieved by dedicated and persistent work on themselves.

Keywords: liberation, experiencing, actor, audience, illusions